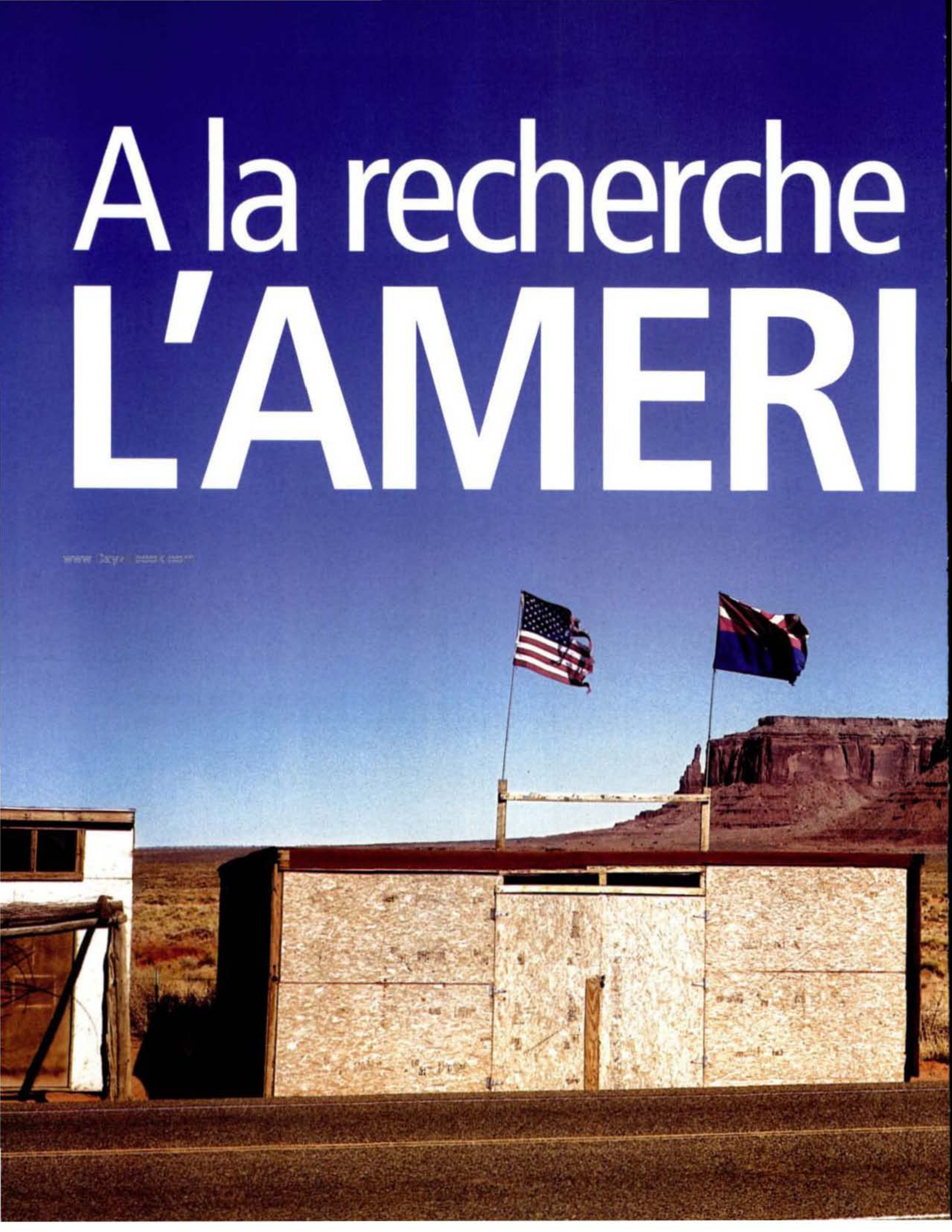
A la recherche L'AMERI



de CANA

www.DayzEbooks.com

Malgré la forte présence des créateurs américains en France depuis la Première Guerre mondiale, et les nombreux compositeurs venus étudier avec Nadia Boulanger, la musique *made in USA* est longtemps demeurée méconnue, voire méprisée dans l'Hexagone. Grâce à l'intérêt naissant de certaines institutions, dont les maisons d'opéra en régions et le Théâtre du Châtelet, qui crée de nombreux *musicals*, on commence à reconnaître et mieux cerner ce continent artistique. Mais cette production est à l'image de l'Union : métissée, foisonnante, fractionnée et irréductible. Etat des lieux par un des spécialistes de ce répertoire.

Par Renaud Machart

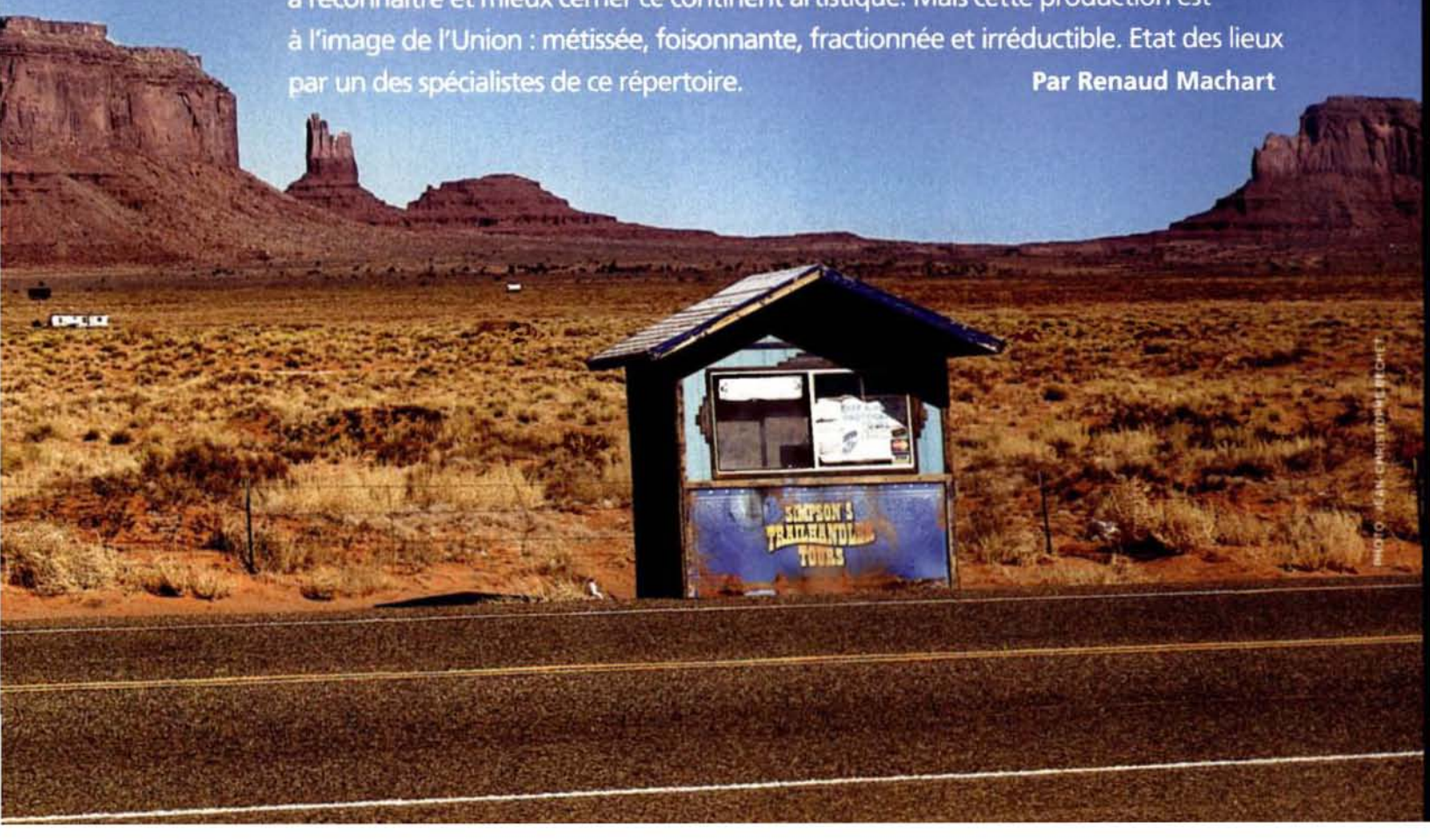
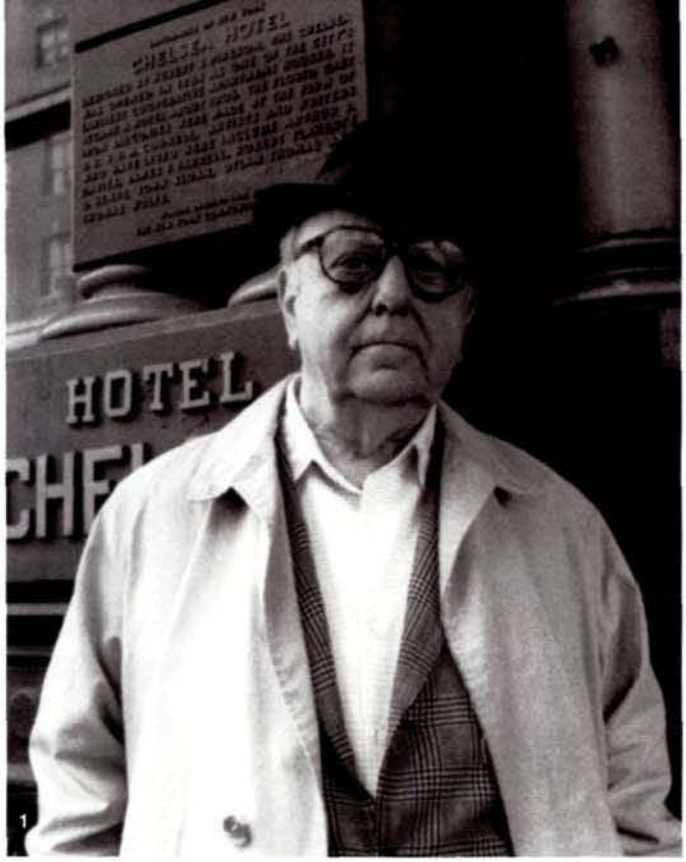


PHOTO : JEAN-CHRISTOPHE BROCHET



1

Lorsqu'on lui demandait de définir ce qu'est la musique américaine, le compositeur et critique Virgil Thomson (1896-1989) éludait en général l'épineuse question par une boutade : c'est celle « produite par un compositeur dont le passeport est américain. » Autre version, un peu moins fantasque, rapportée par des proches de Thomson, dont notre confrère du *New York Times* Anthony Tommasini, son biographe : « Il suffit d'être américain. Pour le reste, écrivez n'importe quel type de musique. » Mais ce second pied-de-nez livre une piste : ce répertoire serait donc à l'image de la population du Nouveau Continent, unie par un passeport mais riche de communautés – le fameux *melting-pot*, substrat social et culturel de l'Union des Etats. Indice révélateur mais qui souligne plus encore la complexité de la tâche...

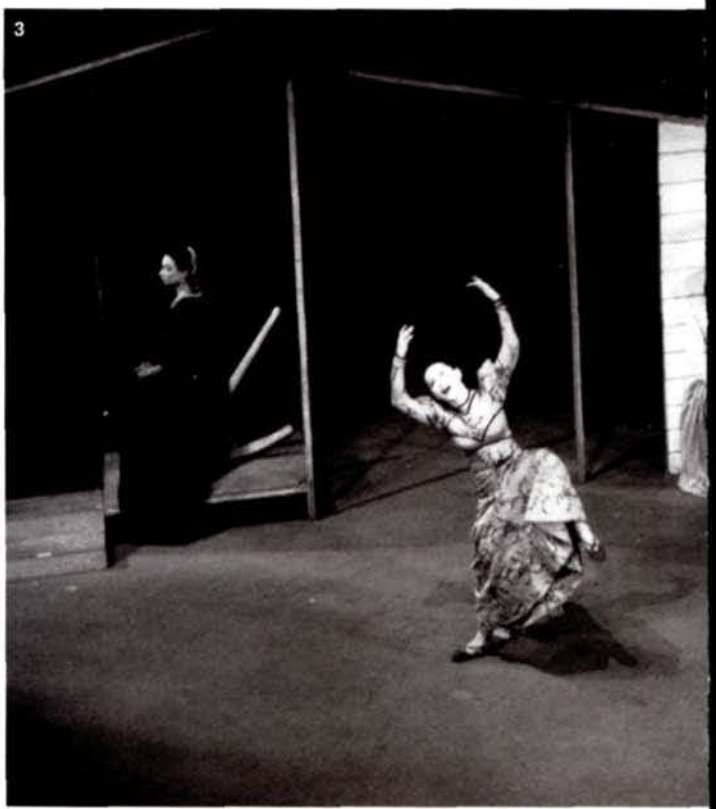
La réponse serait-elle la même si la question liminaire concernait des identités européennes ? On s'accorde souvent à définir, de Couperin à Boulez ou Gérard Pesson, un son, un ton français ; de Beethoven à Henze ou Rihm, une empreinte germanique ; de Monteverdi à Nono ou Sciarrino, une sensibilité italienne. Il faut toujours se méfier des idées reçues et catégorisations trop commodes mais il y a bien sûr du vrai dans ces grandes lignes de force que même une oreille moyennement éduquée peut distinguer. En va-t-il de même avec la musique américaine ? A-t-elle une identité, une signature immédiatement perceptible ?

Pierre Boulez vous répondrait sans doute que non. Pour lui, le répertoire d'outre-Atlantique, celui qu'il dirige du moins, se réduit peu ou prou à Elliott Carter (né en 1908). Le Carter « moderne », cela va de soi, plus européen qu'il ne l'était en sa première période (jusqu'au tournant des années 1950), néoclassique, ultratonale et indéniablement mineure.

Aubert Lemeland, compositeur français (consonant) amoureux de ce répertoire, qu'il connaît comme peu dans l'Hexagone, vous affirmerait la singularité de l'univers des grands symphonistes de la mi-siècle tels Aaron Copland (1900-1990) ou Samuel Barber (1910-1971) bien entendu, mais aussi Roy Harris (1898-1979), William Schuman (1910-1992), Walter Piston (1894-1976), voire Randall Thompson (1899-1984), Howard Hanson (1896-1981) ou David Diamond (1915-2005). Il indiquerait, de manière convaincante, la grande ligne tracée par cette tradition orchestrale jusqu'aux récentes pages de John Adams (né en 1947), le musicien américain vivant le plus joué, John Corigliano (1938), Christopher Rouse (1949) ou Aaron Jay Kernis (1960).

Jean-François Zygel, qui fit beaucoup, notamment dans ces colonnes, pour la connaissance en France de l'œuvre d'Adams, a défendu avec justesse l'éminence du courant minimaliste mené par Philip Glass (né en 1937) ou Steve Reich (1936) et la forte contrepartie stylistique (consonante et pulsée) qu'elle opposait à l'esthétique atonale (dissonante et fractionnée) considérée comme le modèle « progressiste » largement enseigné dans tant d'universités et conservatoires – beaucoup en Europe, peu en Amérique du Nord.

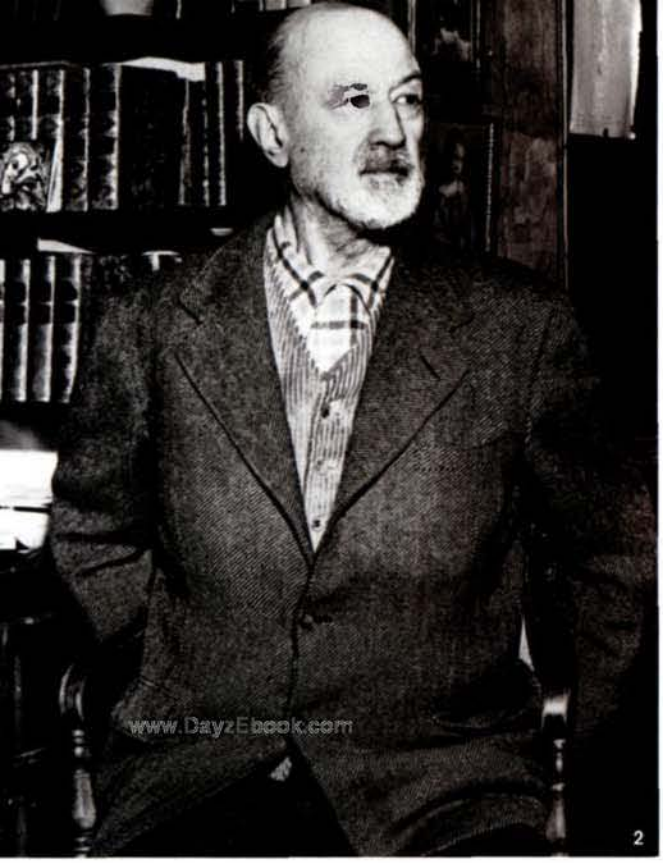
Daniel Caux, prospecteur sans œillères et grand débroussailleur de ces chemins trop ombreux, a toujours fait valoir ces courants transversaux qui sont si importants mais rendent l'approche et la définition de ce continent de musique encore plus délicates et intimidantes : il n'a eu de cesse d'ausculter les pratiques mineures, avant-gardistes voire *underground* d'un réseau où se croisaient jazz, improvisation, *ready made*, influence orientale et gamelan. Il vous aurait parlé avec la passion aveugle, mais jamais sourde, qui était la sienne de Terry Riley et La Monte Young (tous deux nés en 1935), noms bien connus, mais aussi de Charlemagne Palestine (né en 1947) ou Moondog (1916-1999), ce Viking aveugle néomédiéval... Il n'aurait bien sûr pas oublié Conlon Nancarrow (1912-1997) et ses études délirantes pour rouleaux mécaniques qui ont tant influencé Ligeti. Il aurait été intarissable à propos de ces musiciens qui pratiquaient un jazz aussi irritant que passionnant au tournant des années 1960 et 1970, à la frontière d'autres avant-gardes de l'époque (Rahsaan Roland Kirk, Eric Dolphy, Sun Ra...). Il aurait eu raison de s'attarder sur cette époque foutraque mais foisonnante où, entre acide et marijuana,


3

Notre auteur

Musicologue et journaliste au quotidien *Le Monde*, Renaud Machart est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence sur la musique américaine, notamment les essais dédiés à John Adams et Leonard Bernstein (Actes Sud). Il a traduit le *Journal parisien* de Ned Rorem (Editions du Rocher).

PHOTOS : BETTY FREEMANN / BETTMANN (CORBIS) / GETTY IMAGES


www.DayzEbook.com

1- Virgil Thomson devant l'hôtel Chelsea, à New York, où il résidait.

2. Charles Ives, « patriarche » de la musique américaine moderne, incompris de son vivant.

3. *Appalachian Spring* de Copland, ouvrage clé de l'« Americana ».

4. *Treemonisha* de Scott Joplin fut le premier grand opéra afro-américain.

les musiciens de rock avaient des gourous indiens, où Miles Davis découvrait Stockhausen, où Glass jouait ses premières pièces dans des galeries d'art conceptuel et minimal...

Les livres en français consacrés au répertoire « savant » (terme dont on s'empresse de dire qu'il est à prendre avec des pincettes) ne sont pas légion. La plupart ne concernent qu'une infime partie du legs états-unien, surtout celle influencée ou reconnue par les modernités « institutionnelles » européennes. Si certains, comme *Musique de l'Amérique* (Buchet-Chastel, 1957), de Gilbert Chase, ont essayé de balayer ce vaste sujet, presque rien n'a depuis été publié dans notre langue. On ne trouve guère d'études disponibles sur les grandes figures ici évoquées, pas même un volume de référence sur le « grand père » (Charles Ives) et le « père » (Aaron Copland) de la musique américaine du XX[e] siècle... Ce dédain bibliographique est à l'image de celui affiché par nos institutions musicales : pourquoi les mélomanes s'intéresseraient-ils à une littérature concernant des œuvres qu'ils n'entendent jamais ?

Le Britannique Wilfrid Mellers et l'Américain H. Wiley Hitchcock – essentiellement connu en France pour ses travaux sur Marc-Antoine Charpentier – ont rédigé deux études (non traduites) pour aider à comprendre le foisonnement qui règne outre-Atlantique : le premier signait en 1964 l'essai *Music in a New Found Land* (Oxford University Press, édition augmentée en 1987) et le second *Music in the United States : A Historical Introduction* (Prentice-Hall, 1974). C'est à eux deux que John Rockwell, auteur d'une troisième publication marquante sur ce vaste sujet, rend hommage. Notre confrère du *New York Times* proposait en 1983 une série d'essais au titre subtilement ambigu, mais au sous-titre plus précis : *All American Music – Composition in the Late Twentieth Century* (Knopf, 1983). Il limite en effet son

Pourquoi les mélomanes s'intéresseraient-ils à une littérature concernant des œuvres qu'ils n'entendent jamais ?

PHOTO : TOP FOTO (ROGER VIOLLET)

George Gershwin, immense auteur « populaire », cherchait la reconnaissance des milieux musicaux savants.

PHOTO : RUE DES ARCHIVES

champ d'étude à la fin du XX^e siècle (du moins celle qu'il pouvait envisager au début des années 1980, alors que, pendant celles qui ont suivi, tant de figures se sont imposées, comme John Adams, qui n'apparaît pas dans ce livre), mais joue sur le possible double sens de « *All American Music* » : s'agit-il de « Toute la musique américaine » ou de « La musique intrinsèquement américaine » ? On penche pour la seconde acception car, s'il évoque nombre d'artistes importants, Rockwell en tait trop pour prétendre à une (il est vrai illusoire) synthèse.

Sa préface affirme avec justesse : « Aucune culture dans le monde ne témoigne d'une confluence plus riche de ses courants transversaux que celle des Etats-Unis, où les vieilles querelles à propos de ce qui est européen et de ce qui est américain, de ce qui est populaire et de ce qui est "sérieux", sont traitées avec une pugnacité nouvelle et résolues avec une assurance naguère inconnue. » Son approche est donc, non celle d'un observateur de la seule musique dite « sérieuse » (les Anglo-Saxons parlent volontiers, et plus à propos, de « *serious music* » quand nous disons « savante »), mais d'un terreau plus riche qui va de Laurie Anderson à Stephen Sondheim, de Ornette Coleman aux Talking Heads, de Carter à l'Art Ensemble of Chicago. Il entame même son étude par le cas d'un expatrié, Ernst Krenek (1900-1991), un de ces nombreux artistes menacés par le régime nazi qui vinrent, comme Arnold Schönberg (1874-1951), Kurt Weill (1900-1950), pour les « anciens », ou André Previn (né en 1929) et Lukas Foss (né Lukas Fuchs, 1922-2009), pour les « jeunes », trouver refuge aux Etats-Unis. Certains, parmi eux, contribuèrent même à fixer l'essence de cet art trop longtemps influencée par les modèles germaniques et français. C'est la raison pour laquelle nous écartons ici la production de la fin du XIX^e siècle, encore trop sous l'égide de la Vieille Europe.

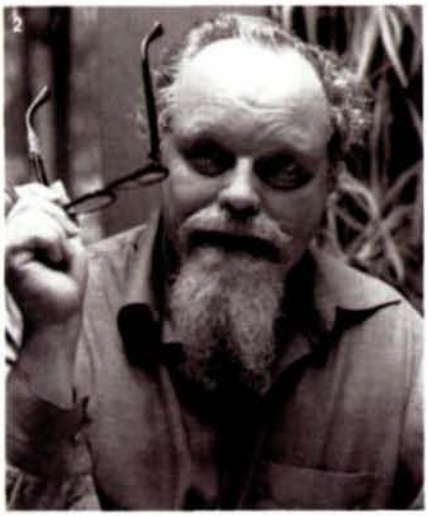
« Aucune culture dans le monde ne témoigne d'une confluence plus riche de ses courants transversaux. »

Rockwell ne l'envisage pas, mais il aurait pu aussi aborder le cas, très instructif, des musiciens de l'industrie cinématographique, ceux qui contribuèrent à l'imaginaire sonore américain. Car il faut rappeler que les partitions des westerns les plus emblématiques (*Rio Bravo* ou *Les Canons de Navarone*) sont signées Dimitri Tiomkin (1894-1979), un Juif russe, et que les pages flamboyantes qui accompagnent les grands classiques hollywoodiens sont pour la plupart dues à des auteurs juifs européens exilés – Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), Max Steiner (1886-1971) ou Franz Waxman (1906-1967). Si le langage de Bernard Herrmann (1911-1975) – exilé de... Brooklyn pour sa part – a marqué le septième art de son empreinte, le musicien (qui détestait Hollywood) n'a guère réussi à percer dans le domaine orchestral et lyrique (même si l'ultraromantique et wagnérien de proportions *Les Hauts de Hurlevent* mériterait davantage d'attention).

Clivages géographiques

Autre obstacle : de quelle côte des Etats-Unis parler ? Peut-on avantager les œuvres majeures des *Easterners* que sont Copland, Barber, Leonard Bernstein (1918-1990) ou Morton Feldman (1926-1987) et ignorer l'extraordinaire foisonnement esthétique des *Westerners* californiens, l'influence déterminante de la tradition balinaise sur un Lou Harrison (1917-2003), les recherches ésotériques et microtonales d'un Harry Partch (1901-1974), les presciences « sauvages » d'un Henry Cowell (1897-1965) qui, avant John Cage (1912-1992), « prépara » les pianos et pratiqua les « clusters » au milieu des années 1910 ? Et *quid* du « milieu », entre ces deux côtes, de ces « Bostoniens » d'Harvard, les fameux symphonistes des années 1940, cités plus haut, dont beaucoup furent élèves de Nadia Boulanger à Paris ? *Quid* de Carl Ruggles (1876-1971), dont la musique, aussi rugueuse que le nom et le caractère, pratique une « polyphonie dissonante » ? *Quid* de Ruth Crawford-Seeger (1901-1953), tour à tour radicale et « populiste » (comme il ne faudrait en fait pas traduire l'épithète anglo-saxon « *populist* ») ? Et *quid*, enfin, de Charles Ives (1874-1954), chantre de la Nouvelle Angleterre, un des plus étonnants et singuliers compositeurs de l'Histoire, inventeur et précurseur d'une audace folle et tardivement prise au sérieux ?

Faut-il apprécier les « urbains » des années 1920 et 1930 et déprécier les artistes « ruraux », ceux qui, par idéal politique progressiste (entendez : de gauche), crurent en une musique accessible au « peuple » ? Faut-il moquer la simplicité diatonique (héritée de Satie) d'un Virgil Thomson en la comparant à l'harmonie autrement plus riche d'un George Gershwin (1898-1937) ?



Le Canadien Colin McPhee (1) et le Californien Lou Harrison (2) furent très influencés par les musiques d'Extrême-Orient, dont les sonorités du gamelan balinais (3).

www.DayzEbook.com

A lire

- ***Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*** **par Daniel Caux.** Paris, Editions de l'Eclat.
- ***Silence*** **par John Cage.** Denoël.
- ***George Gershwin*** **par Mildred Clary.** Pygmalion.
- ***Charles Ives and his World.*** **Collectif. Princeton University Press.**
- ***Musiques nord-américaines.*** Collectif. Revue Contrechamps n° 6, avril 1986. Editions L'Age d'Homme.
- ***Opera in America, A Cultural History*** **par John Dizikes.** Yale University Press.
- ***Artists in Exile*** **par Joseph Horowitz.** Harper Perenial.
- ***The John Adams Reader.*** Amadeus Press.
- ***Hallelujah Junction*** **par John Adams.** Farrar, Straus and Giroux.
- ***A House in Bali*** **par Colin McPhee.** Periplus Classics.
- ***Minimalism : Origins*** **par Edward Strickland.** Indiana University Press.
- ***Virgil Thomson, Composer on the Aisle*** **par Anthony Tommasini.** Norton.
- ***The Composer in Hollywood*** **par Christopher Palmer.** Marion Boyars.
- ***Aaron Copland, the Life and Work of an Uncommon Man*** **par Howard Pollack.** Henry Holt.
- ***Comédie musicale mode d'emploi*** **par Alain Perroux.** L'Avant-Scène Opéra.
- ***The Great American Symphony, Music, the Depression and War*** **par Nicholas Tawa.** Indiana University Press.

PHOTOS : CARL VAN VECHTEN / DR / CORBIS

1- Walker Evans (1903-1975) fut le pape de la photographie « documentaire » et sociale. Ses clichés, pris en Alabama en 1936, inspirèrent Copland pour son opéra *The Tender Land*.

2- Copland et le compositeur et parolier John Latouche (1914-1956) participèrent au tournage du film de Rudy Burckhardt, *145 West 21* (1936), dans lequel ils incarnent des ouvriers couvreurs.

www.DayzEbook.com

1

Il suffit d'évoquer le nom fameux de Gershwin pour voir surgir un autre empêchement : où situer *musical* et jazz – seules musiques intrinsèquement américaines selon certains observateurs sévères ?

2

Pour embrasser vraiment cette polymorphie, il faut probablement même repousser les frontières du pays. Et prendre en compte l'influence des rythmes asymétriques mexicains sur un Copland (le panaméricanisme de l'entre-deux-guerres, qui lui était si cher, mériterait une étude en soi), l'importance dans la vie culturelle américaine de l'Argentin Osvaldo Golijov (né en 1960), ou celle, très sous-estimée, de Colin McPhee (1900-1964), canadien anglophone et premier grand spécialiste des musiques de Bali. Son chef-d'œuvre *Tabuh-Tabuhan* (1936), toccata pour deux pianos et orchestre, a eu une belle et durable influence – sur John Adams par exemple (signataire de *Grand Pianola Music*, 1982, autre « toccata » pour le même effectif).

Le populaire sophistiqué

Il suffit d'évoquer le nom fameux de Gershwin pour voir surgir un autre empêchement : où situer *musical* et jazz – seules musiques intrinsèquement états-uniennes selon certains observateurs sévères ? Notre confrère Jacques Drillon, le Virgil Thomson français, a certes affirmé dans son recueil d'articles *De la musique* : « *Porgy And Bess*, opéra américain de 1935, est une parfaite cochonnerie. Comme tout ce qu'a écrit Gershwin, d'ailleurs. » Mais peut-on sérieusement réfuter son génie harmonique, comme celui de Cole Porter (1891-1964), Harold Arlen (1905-1986) ou Henry Mancini (1924-1994, dont « *Moon River* » est une sorte de *Troisième Arabesque* de Debussy) ? Il semble que non, même si Stephen Sondheim (né en 1930), dernier « génie de Broadway » selon certains, a relevé avec justesse que « tous ces accords que nous utilisons dans le jazz et la comédie musicale, Ravel les a inventés... »

Stephen Sondheim, justement, que l'Hexagone découvre enfin grâce au Théâtre du Châtelet qui vient de présenter *A Little Night Music* et donnera la création française de *Sweeney Todd* (1979) en 2011, est un exemple parfait de la relativité des cloi-

PHOTOS : AKG / COPLAND COLLECTION

3

3- La toile de 1947 *Summer Evening* est signée Edward Hopper (1882-1967), un des peintres iconiques de l'«Americana».

sonnements esthétiques : il a été à la fois disciple de Milton Babbitt (né en 1916), thuriféraire du dodécaphonisme aux Etats-Unis, et d'Oscar Hammerstein (1895-1960), un des plus grands paroliers du *musical* (de *Show Boat* à *The Sound of Music*). Mais Babbitt, on le sait peu, a aussi écrit des *musicals*, témoignant d'une « versatilité » dont peu de nos contemporains européens sont capables... André Previn, excellent pianiste classique et de jazz, a travaillé pour Broadway et Hollywood tout comme pour le concert et l'opéra, tandis que Ricky Ian Gordon (né en 1956) a signé ouvrages lyriques et comédies musicales, avec des différenciations entre ces genres, subtiles mais pas assez importantes pour qu'on puisse les opposer.

Autre cas d'école, d'une génération plus récente encore : Nico Muhly (né en 1981), dont tout le monde parle sans le connaître encore vraiment en Europe. Le jeune homme a un pied dans l'univers d'une scène *folk* expérimentale méconnue (Sam Amidon ou le groupe Grizzly Bear par exemple), l'autre à Hollywood (il a signé la Bande originale du film *The Reader*) et le... troisième dans l'univers savant des minimalistes – celui de Philip Glass en particulier, dont il est le protégé notoire.

Fausses pistes et voies sans lendemain

Pour l'heure, au mitan de notre propos, nous n'avons indiqué que des pistes, mais pas de trajectoire. Abandonnons tout de suite ce qui semble être des voies sans issue ou sans lendemain. Celle par exemple empruntée par Dvorak, lors de son séjour américain (il dirigea le Conservatoire de New York de 1892 à 1895), et par quelques natifs, qui tentèrent de récupérer la musique des Indiens et des Noirs : les esquisses et poèmes symphoniques sur des thèmes indiens, danses apaches pour piano et autres *blues* accommodés n'ont que rarement masqué l'influence manifeste des modèles du Vieux Continent (notamment ceux qui, en Europe de l'Est surtout, avaient réussi à intégrer de manière organique le folklore local) sans créer de précédent durable.

Une autre fausse route, semble-t-il, consisterait à faire de Charles Ives le mentor de cette musique. Certes, le compositeur, d'une technique académique gauche – manifeste dans sa *Première symphonie* (1898) et même, en grande partie, sa *Deuxième* (1901) – était un prophète et conçut des dispositions inouïes qui, pour beaucoup, précèdent très largement les expériences du même type en Europe. Mais affirmer qu'il a eu une postérité et des disciples ne serait pas sérieux. Sibelius influença bien davantage le symphonisme des années 1930 et 1940 que les partitions de Ives, d'ailleurs pour la plupart méconnues ou inédites à l'époque. En revanche, on peut créditer Ives, sinon de l'invention, du moins de la *fixation* d'une couleur élégiaque assez typique du Nouveau Monde, dont témoignent deux de ses œuvres les plus fameuses, livrées en 1906, *The Unanswered Question* ou *Central Park in the Dark* : la trompette qui s'exprime dans les éthers mystérieux de *La Question sans réponse* (sous-titrée « *Un paysage cosmique* », comme pour en dénoter plus encore l'étrangeté lunaire) trouve des échos jusque chez le Copland de *Quiet City* (1940) ou chez Adams, qui lui a rendu hommage dans *My Father Knew Charles Ives* (2003). Par un écho supplémentaire, elles ne peuvent qu'évoquer *The Mystic Trumpeter* (« *Le trompette mystique* »), les vers emblématiques du « chantre » national Walt Whitman (1819-1892) dont les poèmes, amples et visionnaires, semblent l'exacte correspondance : « Ton chant dilate l'engourdissement de mon esprit en ses cloisons, tu le délivres, tu me projettes,/ Je me baigne dans un lac du ciel, je flotte dans l'eau. » Il faut cependant se souvenir que, comme une grande partie du catalogue de Ives, ces deux nocturnes élégiaques n'ont été respectivement créés qu'en 1941 et 1954. Leur influence n'était donc pas manifeste à l'époque où les compositeurs nés au tournant du siècle bâtissaient leur œuvre.

PHOTO : FRANCIS G. MAYER (CORBIS)

LA MUSIQUE AMÉRICAINE

1

Le rythme

Le rythme trace assurément une nervure majeure du son américain. Celui du jazz et de la musique des Noirs ? Dvorak affirmait que les « mélodies nègres étaient les chansons populaires de l'Amérique ». Gershwin considérait aussi que le jazz représentait sa « *folk-music* ». « Je suis persuadé, écrivait-il, qu'il peut constituer le fondement d'œuvres savantes de valeur durable dans les mains d'un compositeur qui maîtriserait aussi bien le jazz que la musique symphonique. » Mais Gershwin n'aura illustré qu'imparfaitement cette thèse, et, comme le rappelle John Adams à propos de la présentation de sa pièce *City Noir* (2009) : « A vrai dire, c'est un Français, Darius Milhaud, qui fut le premier à mesurer le potentiel d'un [art orchestral influencé par le jazz] avec son ballet de 1923, *La Création du monde*, un an avant que la *Rhapsody in Blue* de Gershwin ne soit créée à New York. » Ravel, en 1928, reprochait aux Américains de ne pas prendre assez « le jazz au sérieux », tandis que Roy Harris accusait son utilisation par Ravel dans la *Sonate pour violon et piano* (1927) d'être « trop étudiée »...

Pourtant, il paraît indubitable que le Copland de *Music for the Theatre* (1925) n'aurait pas écrit cette partition capitale pour ensemble de chambre s'il n'avait pas entendu, lors de son séjour à Paris, la musique du Groupe des Six (et, par relation directe, celle de Stravinsky, son compositeur préféré) : la sécheresse dégrisée de ses mouvements vifs a cette touche « fête foraine » et « popu » de tant de partitions françaises des années 1920, avec

www.DayzEbook.com

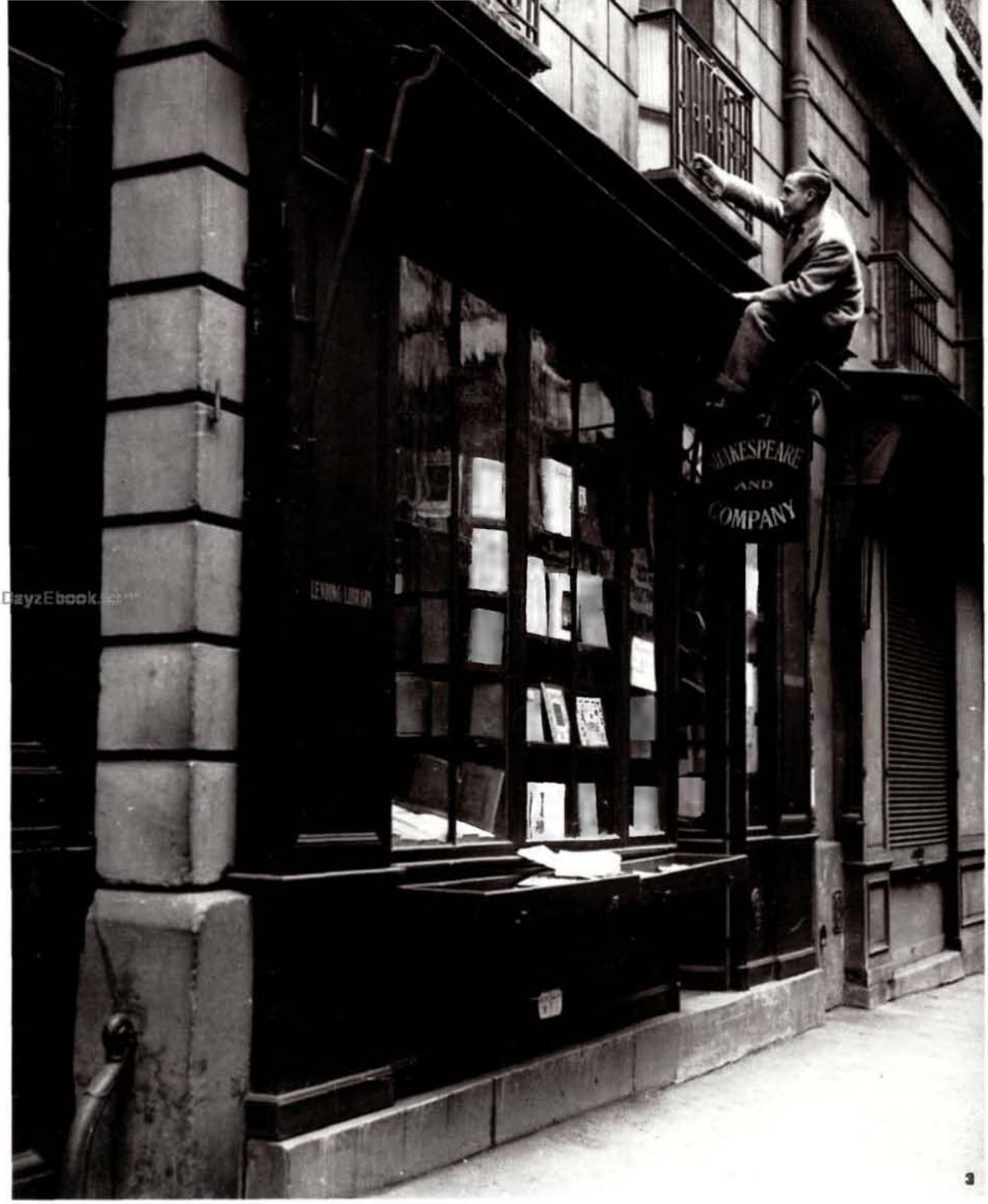
Ravel, en 1928, reprochait aux Américains de ne pas prendre assez « le jazz au sérieux ».

une trompette cocardière, alors qu'elle est en général employée dans un registre élégiaque par le répertoire américain. Même le bel *Interlude* en demi-sommeil semble un écho dolent de la *Pastorale d'été* (1920) de Honegger, une des rares pages « latines » du moins « français » des Six... Admirée par Sondheim pour son économe habileté, *Music for the Theatre* a aussi manifestement influencé l'écriture de la *Symphonie de chambre* (1992) d'un John Adams attaché à l'art de Copland, comme à celui de Stravinsky et Bernstein.

Le jazz, dont Ives fait entendre une bouffée échappée par une fenêtre dans *Central Park in the Dark*, est avant tout une expression de la ville. Certes Copland s'inspirera des rythmes mexicains et cubains, mais ses pages des années 1920, son *Concerto pour piano* (1926) en particulier, trop méconnu, sont des poèmes symphoniques urbains. On cite souvent la *Rhapsody in Blue* (1924) de Gershwin, qui colle si bien à l'image de Manhattan, comme dans le film éponyme de Woody Allen, mais sa *Second Rhapsody* (1931) possède un caractère plus intrinsèquement citadin qu'*Un Américain à Paris* (1928) en dépit de ses klaxons. Et il faudrait rappeler les *Skyscrapers* (« gratte-ciel », 1924) de John Alden Carpenter (1876-1951), pièce très célèbre en son temps, oubliée aujourd'hui, ou le scandaleux *Ballet mécanique* de Georges Antheil, « mauvais garçon de la musique », qui provoqua, lors de sa création au Théâtre des Champs-Elysées en 1926, presque autant de tohu-bohu que *Le Sacre du printemps* treize ans plus tôt : la pièce écrite pour une palanquée de pianos mécaniques, percussions avec sirènes et hélices, est restée comme un emblème des « *Roaring Twenties* », ces années 1920 rugissantes qui enterraient la guerre avant d'encaisser les effets de la Grande

2

PHOTOS : MUSEUM OF NEW YORK / LEEMAGE



www.EasyEbook.com

1- Leonard Bernstein et le parolier Stephen Sondheim, au piano, font répéter *West Side Story*.

2- Quatre élèves de Nadia Boulanger photographiés chez elle en 1925 (de gauche à droite) : Virgil Thomson, Walter Piston, Herbert Elwell, Aaron Copland.

3- George Antheil, « bad boy de la musique », escalade la façade de l'immeuble où était sise la librairie Shakespeare and Company de Sylvia Beach, un des quartiers généraux de la colonie américaine de Paris.

PHOTO : TOP FOTO (ROGER VIOLLET)

Dépression de 1929. Rien ne s'y trouve que Stravinsky ou Varèse n'aient déjà inventé, mais la pièce « motoriste » maîtresse de son temps, *Pacific 231* (1923) de Honegger, a probablement servi de modèle. L'écho de cet esprit vibrionnant se propage même jusqu'à une composition récente de Steve Reich, une de ses meilleures, *City Life* (1995), dont le matériau rythmique et mélodique se fonde sur les bruits enregistrés de la ville, New York.

Vox americana

L'opposition entre les pôles industriels surpeuplés et cette fameuse « Prairie », ces grands espaces ruraux inhabités, peut sembler une image bien commode et aussi attendue, on en convient, que celle du *melting-pot*. Mais elle est essentielle. Roy Harris, par exemple, l'un des chantres du symphonisme yankee, en fait le point de départ de son analyse des « *Problèmes des compositeurs américains* » (1933). Bientôt, des artistes de gauche, dans un mouvement parallèle aux préconisations du New Deal de Roosevelt, vont en faire l'emblème de leur langage : une musique abordable, claire, diatonique, qui va progressivement devenir dans les années 1940 et 1950 la *lingua franca* de nombreux compositeurs. Rendant hommage à Copland, John Adams décrit le rôle essentiel du grand aîné en le plaçant au même rang, dans le « panthéon culturel » du pays, que celui des icônes de l'« Americana » que sont l'écrivain John Steinbeck (1902-1968), le peintre Edward Hopper (1882-1967) ou le poète Robert Frost (1874-1963). Adams aurait pu ajouter à la liste une autre figure tutélaire, Walker Evans (1903-1975), dont les photographies ont établi un style « dépassionné » et « objectif ». Le livre conçu avec James Agee (1909-1955), *Let Us Now Praise We Famous Men* (« *Louons maintenant les grands hommes, Alabama : trois familles de métayers en 1936* »), eut une influence décisive sur Copland lorsqu'il écrivit son opéra « rural » *The Tender Land* (1954). Pour en connaître davantage sur le sujet, on ne peut que recommander aux anglophones la lecture de *Copland's America*,

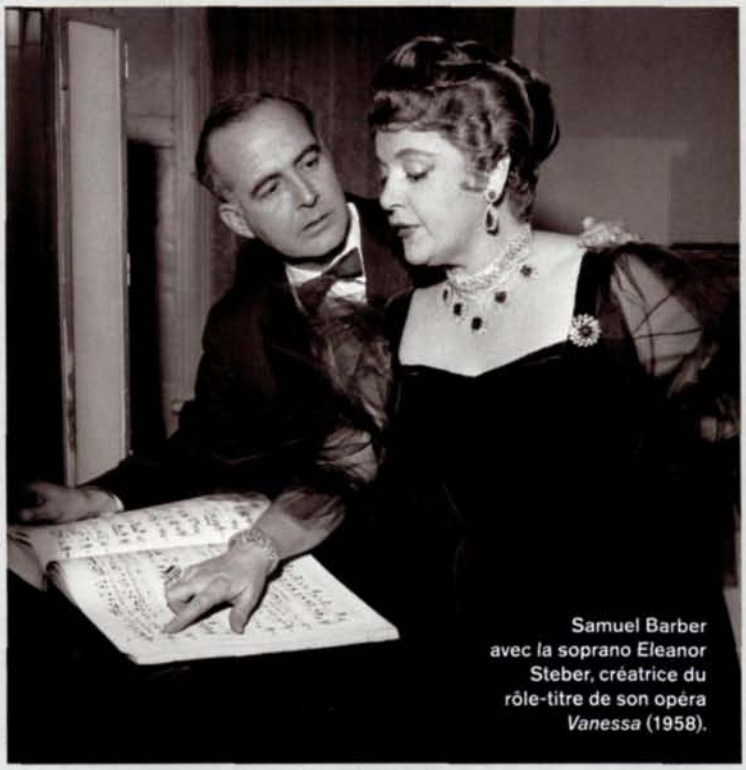
United States of Opera

Longtemps arrimé aux côtes européennes, l'opéra gagne, surtout depuis l'irruption de John Adams, une identité américaine.

En 1930, un Français amateur d'opéra sifflotait *Carmen*, *Faust* ou *Lakmé*, fleurons du répertoire national. De l'autre côté de l'Atlantique, à la même époque, le lyricomane n'avait d'équivalent que la comédie musicale – les airs de Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin et Jerome Kern. Pourtant, le répertoire lyrique « sérieux » existait. Selon Elise K. Kirk, auteur de *American Opera* (University of Illinois Press, 2001), le premier ouvrage écrit et présenté au Nouveau Monde fut *Alfred*, de William Smith (Philadelphie, 1757). La liste croît régulièrement et, dès le début du XX^e^ siècle, le Metropolitan Opera de New York (le « Met ») commande des opéras aux natifs. Ainsi, *Iolan or the Pipe of Desire*, de Frederick Converse, y est créé en 1910. Si *Treemonisha*, fresque afro-américaine avant-gardiste et syncopée de Scott Joplin, n'a pas la chance d'une création avec orchestre en 1915, *Voodoo*, du Noir Harry Lawrence, est présenté en 1928. Mais, un siècle plus tôt, *The Forest Rose* (1825), de John Davies, contenait déjà ce qui est probablement le premier rôle lyrique dévolu à une chanteuse noire. On fait souvent débuter l'âge d'or de l'opéra américain avec le novateur et provocant *Four Saints in Three Acts* (1934), écrit à Paris par Virgil Thomson sur un livret de Gertrude Stein, chanté uniquement par des Noirs – grand scandale, mais délice suprême pour l'élite culturelle blanche de Manhattan, ces « libéraux à limousine », en pleine « Harlem Mania ». En 1935, déboule *Porgy and Bess* de Gershwin considéré comme le meilleur opéra américain (*cf. Le Point sur* p. 76). Mais la querelle demeure : est-ce un « vrai » opéra ou une comédie musicale « sérieuse » destinée à des chanteurs lyriques ? Pour d'autres, dont Copland qui l'admirait, *The Cradle Will Rock* (1937) du musicien « engagé » Marc Blitzstein, est une œuvre clé, même si elle semble un pâle décalque de *L'Opéra de Quat' Sous* de Kurt Weill... Ce dernier, une fois sur le sol américain, choisit de s'exprimer dans l'idiome du *musical* auquel il apporte une sophistication intellectuelle que seul Sondheim, bien plus tard, trouvera avec succès.

Origine italienne

Le premier à triompher réellement est Gian Carlo Menotti, d'origine italienne. A tel point que *La Médium* (1946) ou *Le Téléphone* (1947) sont donnés à Broadway et immédiatement enregistrés.



Samuel Barber avec la soprano Eleanor Steber, créatrice du rôle-titre de son opéra *Vanessa* (1958).

Amahl et les Visiteurs du soir (1951), est un classique des fêtes de fin d'année à la télévision – dont il est la première commande. Peu d'auteurs atteindront le rayonnement international qu'a connu Menotti, même si, en dépit de la langue, ses œuvres n'ont pas grand-chose de spécifiquement américain. A l'inverse, conçu dans la veine esthétique de l'« Americana » (les personnages sont une famille paysanne du Middle West), *The Tender Land* (1954), de Copland, fait figure d'emblème. Destiné à la télévision, celle-ci le refusera et l'opéra de celui que beaucoup tiennent alors pour le meilleur compositeur du pays ne connaîtra qu'un succès d'estime. La palme de l'opéra « rural » lui sera d'ailleurs bientôt soufflée par *Susannah* (1955) de Carlysle Floyd. Samuel Barber présente en 1958 une petite merveille, *Vanessa*, un, sinon « le » classique, que n'égalera pas *Antony and Cleopatra*, créé en 1966, pour l'inauguration du « nouveau » Met. Les petites formes pullulent car la modestie des moyens leur permet d'être représentées par des structures légères, notamment universitaires, qui ont beaucoup contribué à la diffusion « régionale » des opéras et *des musicals*. Parmi les plus connus, *Trouble in Tahiti* (1952), joli succès de Bernstein dont nombre s'accordent à dire qu'il ne s'est jamais mieux exprimé qu'à travers ses comédies musicales ou son opérette *Candide* (1956).

Sujets connus

En 1976, *Einstein on the Beach*, de Glass, s'impose internationalement comme une pierre de touche du répertoire moderne, statut que gagnera en 1987, *Nixon in China* de John Adams. Ce dernier demeure, jusqu'à ce jour, avec peu de ratages (*Doctor Atomic*, 2005) et de belles réussites – *The Death Klinghoffer* (1991), *El Niño* (2000), *A Flowering Tree* (2006) – « le » compositeur lyrique des Etats-Unis. Un titre que n'ont jamais obtenu Bernstein avec *A Quiet Place* (1983), passionnant mais inabouti, John Corigliano avec *Les Fantômes de Versailles* (1991, première commande du Met depuis vingt-cinq ans), André Previn avec *Un Tramway nommé désir* (1998) et même les auteurs de fort belles œuvres adaptées de sujets connus, tels le John Harbison de *The Great Gatsby* (1999) ou le William Bolcom de *A View From the Bridge* (1999).

PHOTO : BETTMANN (CORBIS)

Nixon in China (1987) de John Adams a lancé la vogue des livrets inspirés par des faits ou des personnages réels.

PHOTO : JIM CALDWELL (HOUSTAN GRAND OPERA)

ouvrage passionnant signé Gail Levin et Judith Tick qui lie la trajectoire esthétique du « Doyen de la musique américaine », comme l'appelait Virgil Thomson, aux arts visuels et littéraires d'outre-Atlantique ainsi qu'à la politique de son temps.

Le modèle du style « Shaker »

Virgil Thomson, qui avait la dent dure, fit preuve de générosité envers Copland (teintée d'une légère ironie puisque Thomson était de quatre ans son aîné), car pour certains observateurs, dont Ned Rorem, l'invention de ce langage « rural » lui reviendrait. Témoin, la partition (admirée par Copland) que Thomson écrivit en 1936 pour un documentaire de propagande, en plein New Deal, *The Plow That Broke the Plains*. L'œuvre semble une équivalence parfaite des paysages désolés montrés au début du film (une suite en fut tirée pour le concert, puis enregistrée). Copland a lui-même incarné cet esprit d'« *open prairie* » (« Plaine à ciel découvert », ou « plaine à vide », oserait-on presque traduire, par analogie avec « *open fifth* », « quinte à vide »), selon ses propres termes, dans ses partitions pour le cinéma d'inspiration « rurale » des années 1930 et 1940 : *Des souris et des hommes* (1939), *Our Town* (1940) et *The Red Pony* (1949). On y reconnaît les éléments clés décrits par Adams dans son essai : « Mélodies simplement diatoniques (souvenirs des ballades de cow-boys, mélodies de blues ou chansons de travailleurs), riffs jazzy pour les saxs et trompettes, fracture des syncopes stravinskiennes, et, de manière encore plus significative, sensation d'un espace harmonique économe et dégraissé, procédant de son usage particulier des quintes à vide. » Copland a même insinué l'esprit des communautés Shaker, minimaliste et fonctionnel, dans le ballet *Appalachian Spring* (1944), partition caractéristique de cette approche « ouverte » et dépouillée. Sa *Troisième symphonie* (1946) poussera ce langage aux portes d'un style un rien pompeux et « officiel » mais inhérent à cette *vox americana*, affranchie du modèle européen. Admiré de Copland, Darius Milhaud écrivait à Poulenc, en 1945 : « Parmi les compositeurs américains, Aaron Copland est le seul tout à fait hors classe. Ses dernières œuvres, tendres, limpides, sentant la terre, sont très attachantes. Mais les moins récentes sont très bien aussi. Ses ballets, *Billy the Kid* et *Rodeo*, sa sonate piano et celle piano et violon – tout est empreint d'une personnalité authentique. »

La limite de l'« Americana » a été atteinte par des pièces dont le côté « boy-scout » peut faire sourire, telle l'interminable symphonie chorale *Folk Song Symphony* (1940) de Roy Harris qui, d'un projet à destination vulgaire (au sens premier) fait une œuvre vulgaire (au sens courant). Et aussi par les innombrables imitations qui pullulent dans les partitions utilitaires (téléfilms, publicité ou cinéma).

Face à de tels « emblèmes » simplificateurs, d'autres soutinrent une contre-proposition esthétique, parfois influencée par Sibelius voire Rachmaninov. Ainsi Howard Hanson, ou Samuel Barber dont les deux symphonies se montrent sombres et denses – même si ce dernier participa à sa manière au courant de l'« Americana » avec *Knoxville, summer of 1915* (1948), pour soprano et orchestre, sur un texte de James Agee, pièce dolente et profondément nationale dans le ton, le son et l'harmonie (avec « note bleue » et conclusion « ouverte » à la Copland).

Rendez-vous

- **Joplin : *Treemonisha.*** Paris, Théâtre du Châtelet, du 31 mars au 9 avril.
- **Menotti : *Amahl et les Visiteurs du soir.*** Montpellier, Opéra-Comédie, du 6 au 9 avril.
- **Bernstein : *West Side Story.*** Bordeaux, Opéra, du 3 au 11 avril.

La prééminence de la consonance

On pourrait arguer que le ton américain prend sa source à cette esthétique dépouillée, diatonique, « ouverte », et que les quelques musiciens d'avant-garde défendus par les institutions « modernistes » européennes ne reflètent qu'une minuscule partie de ce paysage foisonnant. Si des maîtres établis ont essayé d'appliquer les principes hérités de Schönberg, qui enseigna à la fin de sa vie

L'opéra *Einstein on the Beach* de Philip Glass, lors de sa création en Avignon (1976), s'est imposé internationalement comme une pierre de touche du répertoire moderne.

PHOTO : ANGUERRAND

www.DavzEbook.com

à l'université de Los Angeles, cette musique est restée marginale. Elliott Carter est peu joué là-bas et la dernière période de Copland, après sa conversion au dodécaphonisme (contemporaine de celle de Stravinsky), est tenue pour la triste illustration d'un fourvoiement et d'un assèchement. Lukas Foss, qui avait pourtant pratiqué, dès 1943, la *vox americana* (et son « atmosphère fraîche de plein air ») dans *The Prairie* (1943), écrira un chef-d'œuvre atonal avec *Time Cycle* (1960) pour voix et orchestre. Bernstein lui-même, alors qu'il détestait ce langage mais ne supportait pas qu'on réduise son œuvre à *West Side Story* (1957), se laissera gagner par les « tics » de l'avant-garde sans réussir à convaincre dans ses pages les plus « modernistes ». Pour beaucoup d'observateurs, une telle attitude marquait le retour d'une regrettable allégeance aux sources européennes combattues depuis des lustres au profit d'un langage intrinsèquement américain.

La révolution minimaliste

D'où une soudaine volte-face effectuée, au tournant des années 1960, par des musiciens radicaux, qualifiés de « minimalistes » (ou abusivement dénommés « répétitifs » par les Français). De la même façon que des plasticiens allaient réagir à la domination de l'expressionnisme abstrait par des propositions où les traces de l'intervention de l'artiste seraient presque effacées, des compositeurs tels que Terry Riley et La Monte Young allaient concevoir

En disques

Petite discothèque essentielle et subjective pour l'honnête homme transatlantique.

De manière générale, la collection « American Classics » de Naxos, largement distribuée mais aussi disponible sur naxos.com et d'autres sites de musique en ligne, est une façon économique de découvrir l'essentiel (tous les grands compositeurs américains y sont présents et presque tous ceux évoqués dans ce dossier) et de nombreuses raretés.
Ce travail colossal et érudit est le plus exemplaire jamais entrepris en faveur de ce répertoire.
Les disques de Marin Alsop (Barber, Bernstein et Copland) sont en particulier excellents.
Emi a également sorti, sous le même intitulé, une série de disques économiques : la plupart sont recommandables, toutefois, on évitera les enregistrements banals et survolés de Leonard Slatkin (qui a beaucoup gravé de musique américaine pour RCA).
Parallèlement, Emi propose un coffret rassemblant les gravures de John McGlinn des comédies musicales incontournables.

- **Broadway Musicals : John McGlinn on Broadway.** 12 CD + 1 CD-Rom. Emi 6983352.

ANTHOLOGIES

- **The Americans : les enregistrements de musique du XXe siècle par Bernstein** (Barber, Copland, Foss, Gershwin, Harris, Ives, Del Tredici, Rorem). 4CD. DG 4749402.
- **American Orchestral Compositions (1890-1916) : La musique des précurseurs.** Edward McDowell, Horatio Parker, Victor Herbert, Arthur Farwell et Henry Hadley. 3 CD Bridge 9124A/C.
- **Œuvres de Ives, Ruggles, Piston.** Boston Symphony Orchestra, Tilson-Thomas. DG 4636332.

JOHN ADAMS

- **Harmonielehre. The Chairman Dances. 2 fanfares.** City Of Birmingham Symphony Orchestra, Rattle. Emi 724355505125.
- **El Dorado.** The Hallé Orchestra, Nagano. Nonesuch 7559793592.
- **The Death of Klinghoffer.** 2 CD. Nonesuch 7559792812.

AARON COPLAND

- **Celluloid Copland.** Ses musiques de film. EOS Orchestra, Sheffer. Telarc 80583.
- **The Copland Collection.** Ses principales œuvres dirigées par lui-même. 3 CD. Sony S3MK46559.
- **Concerto pour piano. Connotations. Music for the Theatre. El Salon Mexico.** Aaron Copland (piano), New York Philharmonic, Bernstein. Sony 074646017722.

des processus sonores d'un dépouillement total, dont l'exemple le plus fameux est *In C* (« en *do* », 1964), pour une formation indéterminée, de Riley.

Mais le minimalisme n'est pas né du jour au lendemain. On pourrait même en relever les sources de Machaut à Bruckner, dans les polyphonies africaines, chez le Copland des *Music for Movies* (la pièce *Threshing Machines* – « moissonneuses-batteuses » – préfigure le « *drive* » rythmique des minimalistes) ou dans les œuvres d'inspiration balinaise de Colin McPhee. Développé et enrichi par Glass et Reich, ce vocabulaire va progressivement retrouver lyrisme, couleur, texture et même sensualité (les grandes pages de Reich des années 1980 ne craignent pas le foisonnement sonore), et devenir une nouvelle *lingua franca*, recyclée, parfois par les modèles eux-mêmes (Glass a tendance à « tricoter » du Glass dans ses nombreuses « bandes originales » pour le cinéma) souvent par leurs imitateurs (Philippe Sarde a ainsi composé une vraie parodie de Philip Glass pour le film *Les Témoins* (2007) d'André Téchiné...), voire pour la publicité et la télévision qui n'ont pas tardé à annexer ce langage adressé à un vaste public par-delà les frontières de la musique classique (à chacune de ses apparitions à Paris, Glass déplace les foules).

www.bay2ebook.com

La question sans réponse

Pour autant, si l'on observe les tendances de la musique « *made in US* » depuis quarante ans, il est toujours aussi difficile d'établir des généralités autres que la suprématie de la consonance et de la tonalité (être consonant ou non est d'ailleurs une question que ne se posent plus la plupart des compositeurs américains d'aujourd'hui, persuadés qu'il s'agit d'une guigne de la Vieille Europe). Et ne sous-estimons pas des musiciens majeurs comme Morton Feldman (qui est au fond un minimaliste atonal et non pulsé) ou George Crumb (né en 1929, créateur d'un univers onirique d'une beauté et d'une poésie singulières). En dépit de leur reconnaissance en Europe, ce sont des exceptions.

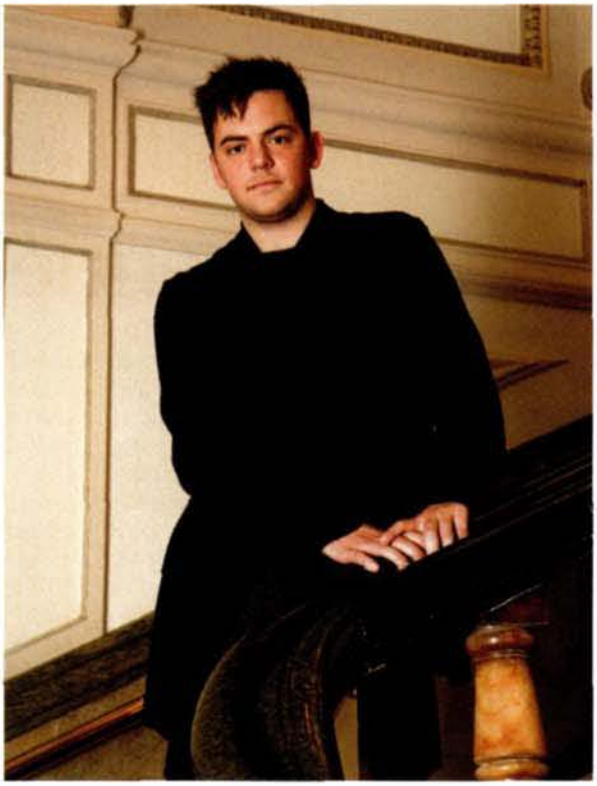
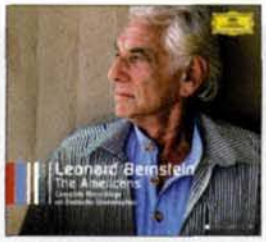
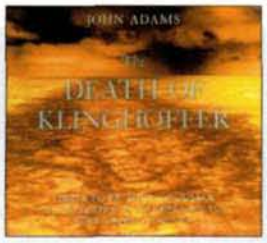


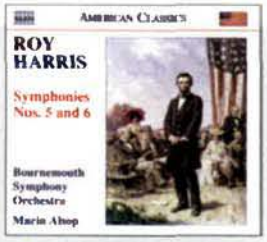
PHOTO : METROPOLITAN OPERA

Nico Muhly, inspiré et parrainé par Philip Glass, est le talent qui « monte » aux Etats-Unis.

On ne voudrait pas conclure ce propos par le type de boutade à la Virgil Thomson, mais, pour reprendre le titre d'une œuvre clé de Charles Ives (et aussi celui donné par Bernstein à des conférences à Harvard sur la musique), il semblerait que tenter de définir la musique américaine du XX^e^ siècle soit décidément une « question sans réponse »...







JOHN ALDEN CARPENTER
■ **Skyscrapers.** London Symphony Orchestra, Klein. Albany TROY235.

ANTON DVORAK
■ **The secrets of Dvorak's Cello Concerto.** Jan Vogler, New York Philharmonic, Robertson. Sony 0828767301426.

PHILIP GLASS
■ **Einstein on the Beach.** 4 CD. Sony M4K38875.
■ **« Glass Box ».** 10 CD. Nonesuch 7559799469.

COLIN MCPHEE
■ **Tabuh-Tabuhan. Symphonie n° 2. Nocturne.** Espirit Orchestra, Pauk. CBC SMCD5181.

NICO MUHLY
■ **Mother Tongue.** Brassland HWY018.

STEVE REICH
Coffrets anthologiques ou volumes séparés chez Nonesuch.

VIRGIL THOMSON
■ **The Plow that Broke the Plains. The River.** Post-Classical Ensemble, Gil-Ordonez. Naxos 8559291.
■ **Four Saints in Three Acts.** 2 CD. Nonesuch 79035.

DVD
■ **John Adams : A Portrait and a concert of American Music.** Œuvres de Adams, Reich et Nancarrow. Arthaus 100322.
■ **Deux documentaires essentiels extraits de la collection « Keeping Score ».** Par Tilson Thomas, pédagogue remarquable. L'un consacré à la *Holidays Symphony* de Ives, l'autre à Copland (« How Copland Found his Sound »). SFS Media 60024 et 60015.
■ **« What is American Music ? » et « Jazz in the Concert Hall ».** Dans la série des Young People's Concerts de Bernstein. Coffret de 9 DVD (non sous-titrés). Kultur D1503.